

## Piąty żywioł – milczenie. Notatki na marginesie *Skrzypka opętanego* Bolesława Leśmiana

Literatura Młodej Polski z jednej strony poddaje język krytyce i propaguje – posługując się określeniem Jana Prokopa – „utopię pozakodowej komunikacji pełnego porozumienia dusz z wyłączeniem alienującej maski słów”<sup>1</sup>, a z drugiej towarzyszy jej refleksja o języku, jego naturze, docenianie wartości, jaką niesie słowo. Szczególnej funkcji nabiera zanegowanie języka przez wprowadzenie milczenia w dramacie, który opiera się przede wszystkim na tworzywie słownym. Młodopolskie dramaty dopuszczają wprawdzie milczących wobec siebie bohaterów, sceny nieme lub niemal zupełnie milczące postaci – jak kreacja Felicjana Dulskiego – ale przykładu całkowitego pominięcia słów próżno by szukać w tej dramaturgii<sup>2</sup>. Na tym tle baśnie mimiczne Bolesława Leśmiana – *Skrzypek opętany* i *Pierrot i Kolombina* – stają się jeszcze ciekawszym materiałem badawczym, ze względu na swoją odrębność i oryginalność.

Niniejszy szkic ma na celu pokazanie milczenia jako dramatycznego żywiołu, choć pojęcie to w naszej kulturze związane jest raczej ze zjawiskami natury, stąd też asocjacje kierują przede wszystkim ku elementom wizualno-dźwiękowym, aniżeli ku ciszy, milczeniu. Znamy też pięć żywiołów – pięć form materii wskazanych przez najstarszą myśl grecką oraz wiemy o ścieraniu się owych żywiołów. I choć metaforę żywiołu łączy się najczęściej z rozpętniem, szaleństwem, zniszczeniem i hukiem, to równie dobrze można mówić o milczeniu jako rozpasanym, niespokojnym i wymownym żywiole.

Starożytni znali milczenie jako figurę retoryczną, której użycie wytwarzało specyficzny nastrój bądź budziło zainteresowanie słuchaczy. Inaczej sprawa miała się z dramatem starożytnym, któremu także nieobcy był żywioł milcze-

<sup>1</sup> J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 40.

<sup>2</sup> O milczeniu w dramatach Młodej Polski pisał: J. Waligóra, *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia* [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.

nia<sup>3</sup>. Wprowadzano je na scenę za pośrednictwem milczących postaci bądź całych partii milczących, z trzech powodów:

- po pierwsze – dla podkreślenia efektów scenicznych – w tym wypadku niema gra statystów stwarza pewnego rodzaju tło dla głównych aktorów;
- po drugie – dla podkreślenia uczuć i nastrojów bohatera – zazwyczaj towarzyszy ono nieszczęściu, cierpieniu bądź ostrożności postaci;
- po trzecie – milczenie może stanowić środek kompozycyjny, za pomocą którego przeprowadzona zostaje intryga. Ma to miejsce zazwyczaj w komediach.

W teatrze greckim milczeniu towarzyszyła także gestykulacja, Rzym znał ponadto mimikę, której nie stosowali aktorzy greccy z bardzo prozaicznego powodu – podczas gry nakładali na twarz maski. Badacze literatury zwracają uwagę, że częste używanie milczenia przez starożytnych w dramatach miało też związek z kultowymi procesjami i uroczystościami religijnymi, z których wywodzi się dramat.

Jeśli mowa o dramacie i kategorii milczenia, to spuścizną starożytności są ponadto dramaty mimiczne. Już w V w. p.n.e. powstają na Sycylii pierwsze utwory tego rodzaju. Z wyspy mim powędrował na północ, poprzez Półwysep Apeniński aż do Tarentu. Z czasem z tragedii powstał *pantomimus* – rodzaj baletu, któremu towarzyszyły śpiewane przez chór pieśni, na których tle aktor odgrywał mimiczne sceny jedną po drugiej. Obok *pantomimus* przeznaczonego raczej dla dworu cesarskiego, istniał też *mimus* – mim komiczny, cieszący się w Rzymie wielką popularnością. Nicoll wspomina, że po upadku Rzymu mimowie rozeszli się po całym imperium, ale barbarzyńcy i Kościół chrześcijański, który potępiał ich za parodiowanie rytuału na scenie, sprawili, że nastały dla nich ciężkie czasy<sup>4</sup>. W przyszłości to właśnie z gry mimów miała rozwinąć się nowa scena ludowa, a kilkaset lat później zainteresował się nią jeden z największych polskich poetów – Bolesław Leśmian.

Nie od dziś wiadomo o teatralnych pasjach Leśmiana. Zafascynowany był *Sztuką teatru* Craiga, zachwycił się *Bazyliśką Teofanu* Micińskiego, w końcu siedząc z przyjaciółmi w ulubionej kawiarni „Udziałowej”, wpadł na pomysł

---

<sup>3</sup> L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym* [w:] *Od starożytności do współczesności*, Warszawa 1981, s. 20–62.

<sup>4</sup> A. Nicoll, *Dzieje dramatu: od Ajschylosa do Anouilha*, t. 1, tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa 1975. Mim rozwinął się w dwóch kierunkach, ale większą popularnością cieszyli się mimowie „wulgarni”. Nicoll wymienia twórców mimicznych: Sycylijczyk Epicharm (V w. p.n.e.), Herodas (III w. p.n.e.), Teokryt (mniej więcej ten sam okres). Z czasem powstaje zespół typowych postaci mimicznych, jak głupi Bucco, łakomy Maccus, starczy Pappus. Z pewnością te typowe postaci mimiczne miały wpływ na kształtowanie się późniejszych zespołów postaci w komediach dell’arte.

założenia własnego teatru. W 1911 wraz z Kazimierzem Wroczyńskim i Januszem Orlińskim wynajęli scenę Teatru Małego, na której deskach Leśmian mógł dać ujście swojej wyobraźni teatralnej.

Powstanie jego dramatów mimicznych było czasowo zbliżone z pracą w Teatrze Artystycznym<sup>5</sup>. Rochelle Stone podaje za córką Leśmiana – Marią Ludwiką Mazurową, że *Pierrot i Kolombina*<sup>6</sup> – pierwszy z wspomnianych dramatów – napisał poeta w 1910 roku, z tego utworu zaś wyłonił się *Skrzypek opętany*, którego powstanie datuje się na jesień 1911 i zimę 1912 roku. Nie daty są tu jednak najważniejsze. Rodzi się pytanie, dlaczego mistrz słowa zdecydował się właśnie na formę dramatu mimicznego? Wydane wspólnie *Pierrot i Kolombina* oraz *Skrzypek opętany* są niczym odbicia lustrzane – choć nie do końca identyczne. Stanowią słowny zapis sztuki bezsłownej. Katarzyna Fazan określa je jako „pre-tekst” lub „archi-tekst” będący wstępem, zarzewiem prawdziwej Tajemnicy. Są „słowami do pieśni bez słów”<sup>7</sup>.

Początek dramatu przynosi nam informację o czasie i miejscu akcji, mianowicie: „Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”. Podkreślony zostaje fakt, że są pewne momenty, wydarzenia, które nie wymagają werbalizacji. Mimika i gesty są równie wymowne, a ponadto uniwersalne. Już Darwin zainteresował się dziedzicznością ludzkich wyrazów twarzy, postaw cielesnych, które przekazują konkretne uczucia. We wszystkich kulturach i wśród mieszkańców najodleglejszych zakątków świata – od Amerykanów po tubylców Fore z Nowej Gwinei, istnieją pewne ogólne sposoby wyrażania radości, smutku, zdziwienia czy strachu<sup>8</sup>.

Jednakże milczenie w dramacie Leśmiana nie jest motywowane chęcią stworzenia uniwersalnego utworu, przynajmniej nie jest to jego celem nad-

---

<sup>5</sup> Teatr Artystyczny był przedsięwzięciem, na który Leśmian wraz z Kazimierzem Wroczyńskim, Januszem Orlińskim i Wincentym Drabikiem zdecydował się ze względu na poczucie braku dobrego teatru, na miarę ówczesnych czasów. Leśmian pisał w jednym ze szkiców, że polskie sceny są przestarzałe i wymagają stworzenia sceny zgodnie z myślą Wielkiej Reformy europejskiego teatru. Mimo krótkiego okresu, w jakim działał Teatr Artystyczny, bo zaledwie od maja do listopada 1911 roku, udało się wystawić kilka sztuk zgodnie z założeniami Leśmianowskiej wizji teatru. Pisz o tym szczegółowo Dobrochna Ratajczak, *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979.

<sup>6</sup> Sama postać Pierrota też ma swoje korzenie w „drugim nurcie” teatru starożytnego. Jako postać z włoskiej komedii dell’arte był jeszcze Pierrot mimem mówiącym, ale w romantycznych widowiskach mimicznych stał się już pantomimusem nowożytnym. Zawdzięcza to przede wszystkim paryskiemu teatrowi Funambules, gdzie słynny Jean Gaspard Debureau wykreował nowego Pierrota, który wraz ze swoim starożytnym przodkiem dzielił zupełne milczenie. Pisz o tym szeroko Janina Hera, *Z dziejów pantomimy, czyli Pałac zaczarowany*, Warszawa 1975.

<sup>7</sup> K. Fazan, *Leśmianowskie epifanie sceniczne. O baśniach mimicznych* [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana: Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

<sup>8</sup> H. Fisher, *Anatomia miłości*, przeł. Joteł [pseud.], Poznań 2004, s. 18–19.

rzędnym. *Skrzypek opętany* jest właściwie studium niemocy artystycznej, a następnie procesu twórczego, co było dla poety największym *sacrum*. Być może temat, którym się zajął, zasugerował mu właśnie milczenie jako najlepszy środek wyrazu. Bo oto artysta staje w obliczu swego dzieła, dzięki któremu dociera do Absolutu. Sytuacja ta ma cechy doświadczeń mistycznych. Do teorii, że artysta milczy, gdyż obcuje z pełnią, odwoływał się w swojej koncepcji filozof Ludwig Wittgenstein. Sugerował on, że istnieje sfera, pewien plan, który trudny jest do jednoznacznego opisu, a z pewnością nie sposób wyrazić go za pomocą słów. Leśmian zdaje się podążać nieświadomie za tą myślą. Teatr w jego mniemaniu nie ma być syntezą wszystkich sztuk, ale sztuką, która ma prawo, ale nie musi operować twórczymi innymi dziedzin: słowem, barwą, linią, bryłą czy melodią. Stąd pomysł wykluczenia słów jest jak najbardziej uzasadniony. Dzięki rytmowi teatr stawał się obrzędem, w czasie którego widz zbliżał się do Tajemnicy. Teatr nie istnieje ani sam dla siebie, ani dla aktorów, ani dla płytkiej przyjemności wizualnej widza, ale jak pisze Leśmian, widz przychodzi na spektakl, „aby grać [z aktorami] i tą grą się upajać”. Rytm nie wiąże się tylko z muzycznością, ale jest tu zasadą bytu, istnienia. Towarzyszy pojawianiu się Wiedźmy, twórczości Skrzypka i Chryzy, ale i śmierci Rusałki. Rytm przenika bowiem wszelkie formy działalności świata i zaświata. Jan Błoński nazwał rytm w pojęciu Leśmiana „analogonem kosmicznego procesu tworzenia”, zatem nie mogło go zabraknąć przy tworzeniu „baśni” o Skrzypku Opętanym. Baśni o Artyście. Baśni o Bolesławie Leśmianie.

Córka poety napisze o ich pobycie na Riwierze: „Mieszkaliśmy w pięknej miejscowości, na dziko, z dala od cywilizacji, w bezpośrednim kontakcie z przyrodą. Róże sztampowe oplatały sztachety. Przed domem nefle i figi. Z boku tarasami opuszczał się ogród pomarańczowy. Za nimi eukaliptusowy las i dalej lasek piniowy. Tam mieszkała stara samotna kobieta, którą przeobrażiliśmy w wiedźmę. Wiedźma z baletu. A w dole pole róžane, Róże ze *Skrzypka*. W domu na parterze pracownia malarska, zaczęte pejzaże, sztalugi, skrzynki z farbami i woń farb olejnych. Dwie malarki towarzyszące Ojcu w tej podróży. Żona i kochanka. [...] To wszystko stało się treścią przetrwonioną przez artystę, treścią utworu. [...] Ojca wtedy interesowały kostiumy i akustyka. Wydobywanie wrażeń akustycznych na scenie. Był bardzo podniecony. Sam tworzył swoje groteskowe postacie i przyodziewał dziwacznie, nie zapominając o tańcu, który zrywał z pięknem klasycznego baletu. Mówił o wydobywaniu brzydoty w tańcu. I to było w tym balecie w owe czasy czymś nowym. Matkę przeobraził w nimfę leśną, Celinę w złą żonę”<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Z. Jastrzębski, *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Lublin 1966, s. 120.

Należy przypuszczać, że córki Leśmiana nie były zbyt obiektywne i na ich wspomnienia często nałożona jest własna interpretacja faktów. Znajomość biografii Leśmiana oraz jego tekstów wskazywałaby raczej na odwrotne przyporządkowanie kobiet jego życia postaciom dramatu, gdyż Zofia Leśmianowa bardziej pasuje do obrazu zazdrosnej, nierozumiejącej poety żony, natomiast Celina idealnie do roli efemerycznej nimfy leśnej, stanowiącej źródło natchnienia twórcy. I choć pomysł fabuły i modele zaczerpnął Leśmian – świadomie bądź mimo woli – z codziennego życia, to ich realizacja na scenie nie była już taka zwyczajna. Jest to, jak głosi podtytuł, *Baśń mimiczna w trzech Przywidzeniach*. Mimo że „przywidzenie” to omam wzrokowy, zwid, złudzenie czy halucynacja, to widz wierzy w to, co się rozgrywa przed jego oczami. Zatapia się w rzeczywistości wykreowanej przez reżysera. Tak powinno być – przynajmniej w założeniu Leśmiana, dlatego *Skrzypek opętany* kończy się uwagą: „Koniec Baśni, początek niewiary”. Widz – podobnie jak widowisko, scena, aktor, dekoracje – jest elementem „wielkiego ołtarza świątyni, zwanej teatrem”<sup>10</sup>. Leśmian wielokrotnie podkreślał niezbędność obecności widza, ale ponadto nadawał mu wyższy sens. Tak naprawdę nikt nie zastanawia się, „jakie cuda dokonywają się w chwili, gdy światła gasną i kurtyna się podnosi”<sup>11</sup> – pisze poeta w jednym ze swoich esejów – a przecież podczas spektaklu rozgrywają się dwa widowiska – jedno na scenie, z udziałem aktorów, drugie, w mroku, wśród wyobrażeń widza. Angażując się w grę aktorską, przez wzruszenia, napięcia, widz staje się aktorem, a dalej bohaterem!

„Teatr pozwala widzowi stać się na chwilę człowiekiem genialnym, bohaterem, zwycięzcą. W krainie sztuki grać rolę Hamleta znaczy: być Hamletem”<sup>12</sup>.

Aby to reżyserskie założenie utożsamienia widzów z aktorami mogło mieć miejsce, według poety konieczna jest stylizacja<sup>13</sup>. Odrzuca ona złudzenie czy iluzjonizm, a uwydatnia te elementy dzieła, które skierują widza na tory myślenia metafizycznego. Stylizacja realizuje się przede wszystkim w szczegółach, które są dla widza czytelne, znane, ale ich podstawową rolą nie jest złudzenie rzeczywistości, ale przeniknięcie rzeczy, które będą wzruszały, a w ten sposób przybliżały do tajemnicy istnienia.

Słужy temu również milczenie. Milczenie, ale nie cisza. W dramatach Leśmiana nie pada ani jedno słowo, zatem mamy do czynienia z milczeniem, jednakże pojawiają się w nich różnorakie dźwięki. Bo oto na przykład przy-

<sup>10</sup> Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 141 (zaznaczone dalej jako SzL).

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże, s. 145.

<sup>13</sup> O stylizacji wedle swego pomysłu pisze Leśmian w eseju *O sztuce teatralnej* – SzL, s. 177.

bycie Wiedźmy zapowiadają „głuche jak gongi, uderzenia zegara”<sup>14</sup>, który jest jakby przyrośnięty do jej pleców. Również przybycie Rusałki jest poprzedzone muzyką, która „dźwięczy – daleko, w przestrzeni niewiadomej”<sup>15</sup>. Obie te postaci pochodzą ze sfery, która sytuuje się poza oknem domu – z odwiecznego boru. Jest on symbolem Tajemnicy, Absolutu, których udziałem nie może stać się każdy zwykły śmiertelnik. Nie każdy bowiem potrafi zrozumieć jego moc i rządzące w nim reguły. W opozycji do tej pary postaci można postawić Alaryela i Chryzę, którzy nie mają nic wspólnego z dźwiękiem. Są pozbawieni dostępu do Tajemnicy, mimo że Skrzypek tęskni za taką możliwością. Wszystkie przedmioty, które związane są z nimi, upadają „bezszumnie”, wszelkie dźwięki, które mogliby wydawać, np. chichot, płacz, są „bezgłośne”. Ten podział nakładałby się na Leśmianowskie rozróżnienie *natura naturans* i *natura naturata*. Chryza i Alaryel opętany niemocą twórczą są przedstawicielami *natura naturata* – świata opartego na schemacie, dążeniu do realizacji określonego planu, świata już stworzonego. Chryzę ponadto cechuje przyziemność, niezrozumienie dla artystycznych potrzeb Skrzypka, choć sama przecież jest malarką. Wydaje się też odznaczać brakiem indywidualności. Sugerowałaby to scena z lustrem. W *Skrzypku opętanym* jako samodzielna *dramatis personae* pojawia się bowiem „Odbicie w zwierciadle”. Jest to odbicie Chryzy, ale to ono pierwsze wykonuje ruchy, kieruje postacią kobiety, a dopiero ona podąża w ślad za nim. Malarka nie potrafi wyzwolić się spod jego panowania, podobnie jak nie potrafi oprzeć się Wiedźmie, która namawia ją do zemsty na Rusałce. Chryza powodowana zazdrością o Alaryela jest podatna na te wpływy. Odbicie w lustrze jest pewną wariacją powtórzenia, które w światopoglądzie Leśmiana staje się właściwością przysługującą sztuce. Stanowi możliwość rekreowania świata przedstawionego, wskazuje też na metafizyczny aspekt tworzenia. Odbicie nie odgrywa tu roli estetycznej (świat jako dzieło sztuki), ale raczej poznawczą – staje się terenem „świadomości”. Dominacja funkcji poznawczej jest charakterystyczna dla tekstów związanych z nadrealizmem. Obraz odsłania bądź przysłania „bycie” przez swoje zapośredniczenie w świecie wyobraźni, snu, pragnień. Wnętrze Chryzy rzutowane jest na odbicie i to ono jako pierwotne ma prawo pierwszeństwa, dlatego wykonuje ruchy jako pierwsze. Odbicie w lustrze jest ponadto chwytem opartym na symetrii, która ściśle związana jest z rytmem, tak ważnym w światopoglądzie poety.

Inaczej rzecz się ma z mieszkańcami Odwiecznego Boru, którzy tworzą *natura naturans* – ciągle stającą się, nigdy nie gotową rzeczywistość, przepełnioną ustawicznym tworzeniem.

<sup>14</sup> Bolesław Leśmian, *Skrzypek opętany*, Warszawa 1985, s. 178 (zaznaczone dalej jako SO).

<sup>15</sup> Tamże, s. 180.

Ostatecznie jednak Alaryel posiadać zdolność gry na skrzypce dzięki pomocy Rusalki, która wychodzi ze swej mogiły, a „nuty złociste jarzą się wyraźnie na jej szacie”<sup>16</sup>. I dalej: „Alaryel wpija się oczyma w tę szatę i w chwili całkowitego wyniknięcia z grobu Rusalki smykem, ku górze wzniesionym, uderza nagle w struny złotej skrzypki... W ciszy, trwającej od czasu zamilknięcia Dźwięków Podziemnych, rozlega się jego pieśń, o której tak długo marzył i śnił nadaremnie! Gra (solo), wpatrzony w nuty złociste. Gra na kłęczkach, gra nieprzytomnie, gra nienasycenie, oczyma zapodziały i zaprzepaszczony w szatach wynikłej z grobu Rusalki”<sup>17</sup>. Katarzyna Fazan zwraca uwagę, że Rusalka związana jest z koncepcjami symbolizmu i uosabia miłość oraz sen natury – pierwotnej potęgi twórczej<sup>18</sup>.

Wracając jednak do efektów dźwiękowych, chciałabym zwrócić uwagę na jeden istotny element. Zarówno muzyka, która towarzyszy pojawianiu się Rusalki, jak i gongi zegara zapowiadające Wiedźmę, rozwijają się w czasie. Nie są to nagłe, natychmiast wybrzmiewające dźwięki, ale zostają przedłużone. Są ponadto tłem dla gestów, które w ich towarzystwie sprawiają wrażenie, jakby pochodziły ze zwolnionego filmu, oglądanego klatka po klatce. Zabieg taki może wynikać z chęci podkreślenia baśniowego aspektu dramatu. Innym razem Leśmian każe swym postaciom powtarzać ruchy, jak sam to określa, „w zmniejszeniu”, co może znaczyć właśnie wolniejszy, mniej wyraźny gest. Ruch zyskuje przez to sens znaku. Sam Leśmian w swoich rozważaniach o teatrze nazywa te ruchy stylizowanymi. I tu znów wartością nie jest pokazanie jak najbardziej ludzko podobnych emocji, ale ich piękna czy karykatury, co zależne jest już od koncepcji całego utworu. Gestom tym mogą towarzyszyć słowa, ale są one dodatkiem, gdyż same ruchy są już samodzielne i niosą sensy pozasłowne. Zanim powstanie *Skrzypek opętany* Leśmian spróbuje swoje przemyślenia dotyczące widowiska stylizowanego zrealizować na deskach wspomnianego już Teatru Artystycznego. Wraz z grupą aktorów wystawił bowiem *Żart, satyrę, ironię i głębsze znaczenie* Grabbeo. Obok właściwej sztuki dziejącej się na scenie, reżyser zainicjował jakby drugą – mającą postać, jak sam nazywa, „zatajonego tańca”. Składała się na niego cała synteza metaforycznych ruchów. Odpowiadało to ogólnej koncepcji realizacji scenicznej, która miała być właśnie aforystyczna i metaforyczna. „Taniec ów miał nieustannie napominać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> SO, s. 227.

<sup>17</sup> SO, s. 227.

<sup>18</sup> K. Fazan, dz.cyt.

<sup>19</sup> SzL, s. 182.

W *Skrzypku opętanym* wszystkie czynności bohaterów, powtarzalność gestów, takich jak pojawianie się Rusałki czy Wiedźmy, też nasuwa nam na myśl pewnego rodzaju taniec. W niektórych scenach – choćby szale upojonego alkoholem Alaryela – ów taniec wydaje się wyraźniejszy, ale poczucie to towarzyszy całemu utworowi. Ze względu na to, że *Skrzypek* jest utworem mimicznym, ruchy stylizowane nie utożsamiają się ze słowami, ale zostają wzmocnione dźwiękami, a nawet muzyką. Takiego zabiegu dokonał też Leśmian we fragmentach sztuki Grabbego, gdzie słowa zastąpił muzyką.

Jednak nie tylko gestyka staje się nośnikiem znaczenia. Niezwykle ciekawe wnioski można wyciągnąć z analizy układu „dekoracja–aktor”. Cały dramat mimiczny Leśmiana rozgrywa się na ciemnym tle, które w miarę rozwoju akcji nasycy się czernią. Pierwsze przywidzenie przynosi nam obraz izby Alaryela, w którym podkreślony zostaje **ciemnobłękitny** kolor ścian i podłogi. Czarne są sztalugi, poduszka i kotara na drzwiach. Przywidzenie drugie to już polana w borze odwiecznym: ciemna gęstwa leśna i cienie drzew rzucane na podłogę wyłożoną **ciemnozielonym** sukniem. Ostatnie przywidzenie rozgrywa się już na spowitym ciemnością cmentarzu. Dopiero na tym tle, niczym pędzlem na obrazie, kładzione są jaśniejsze barwy poszczególnych rekwizytów.

Wśród nich bardzo często pojawiają się przedmioty czy postaci związane z kolorem złotym. Bo otóż: Skrzypek posiadał tajemnicę tworzenia, przez co osiągnął spokój i spełnienie, ale zapłacił życiem. Zostaje ukąszony przez Złotego Węża, którego Rusałka wcześniej wypuszcza z Dębu zamkniętego złotym kluczem. Wszystko, co związane ze śmiercią, ma tutaj złoty kolor. Alaryel gra na złotej skrzypce złotym smykem melodię ze złotych nut, ale ostatecznie pieśń ta go zabija. Rusałka ma zatem moc tworzenia i moc niszczenia. Sama ginie z rąk Chryzy, która wcześniej próbuje ją zabić złotym mieczem wiszącym w komnacie Skrzypka. Ciekawe, że imię jedynej bezpośredniej morderczyni tego dramatu znaczy w języku greckim właśnie „złoty, złocisty”.

Następuje tu zatem pewnego rodzaju odwrócenie symboliki wynikającej z teologii chrześcijańskiej, w której światło (żółcienie, złocistość) oznaczało dobro. Z drugiej strony kolory te to również boskość, *sacrum*, a to już z pewnością atrybuty Rusałki. Anna Czabanowska-Wróbel zwraca uwagę, że złocistość oprócz symboliki związanej z doskonałością, boskością, inicjacją, u Leśmiana związana jest również z twórczością<sup>20</sup>. Dlatego atrybuty wskazujące na tworzenie, grę – skrzypka, nuty na szacie Rusałki – są koloru złotego. Z drugiej strony jednak ich kolor może mieć proveniencję baśniową. U Leśmiana baśniowe rekwizyty w kolorze złotym będą pojawiać się niezwykle często w *Klechdach sezamowych*.

<sup>20</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Niepojętość zieloności i możliwość szkarlatu* [w:] *W kręgu Młodej Polski...*



Jeśli zinterpretować postać Rusałki jako pochodzącą ze sfery *sacrum*, a Skrzypka – ze sfery *profanum*, nie powinna dziwić śmierć Alaryel. Zawsze bowiem człowiek, stając twarzą w twarz z boskością, jest zdolny obcować z Absolutem zaledwie chwilę – po tym czeka go unicestwienie. Być może nieprzypadkowy jest tu też wybór rusałki jako istoty sprawczej śmierci Alaryela. Postać rusałki wywodzi się ze słowiańskiej tradycji ludowej. Sam Leśmian opisuje tę postać w jednej ze swoich klechd:

[...] stało tam o rusałkach, które się z mórz wylaniają i tak cudownym śpiewem nęcą przechodnia, że – zasłuchany – zapada w sen i nie postrzega nawet, jak sen [...] przeobraża się z wolna w sen wiekuisty. Snem wiekuistym zaskoczony, nie potrafi nawet śmierci od śpiewu odróżnić, a nicość od jego zasłuchania. Rusałki mówią o nim zasłuchany, ludzie mówią: umarły<sup>21</sup>.

W *Skrzypku* wprowadzie Rusałka kojarzy się bardziej z nimfą leśną – ze względu na obecność odwiecznego boru – ale jej szata w kolorze indygo mogłaby sugerować metaforę akwaticzną<sup>22</sup>. Charakterystyczne jest z kolei powiązanie rusałek z czynnościami wokalnno-twórczymi, do których znajdziemy wyraźne analogie w dramatach mimicznych poety.

Leśmian wielokrotnie stosuje też zabieg gaśnięcia i pojawiania się danej barwy. Kiedy Rusałka pojawia się na arenie wydarzeń, Światło Indygowe „pojawia się”, „nasiąka powoli”, „ukazuje się”, co sugeruje rozwijanie się w czasie. Podobnie rzecz ma się ze złotymi nutami, które „mienia się i złocą rzęsiście [...]”, niby zawiłe arabeski, tające pieśń nieznana<sup>23</sup>, aby w rezultacie zmieszać się „migotliwie”, stając się „bezwiednie w jedną – nieczytelną i w swych szczegółach złotych nierozróżnialną złocistość...”. Przejawianie się barwy, migotanie, jarzenie się jest pewnym sposobem egzystencji. Coś, co „złociściej”, „czerwienieje”, „srebrzyści się”, zaczyna istnieć. U Leśmiana odnajdziemy ten zabieg zarówno w poezji<sup>24</sup>, w dramatach, jak i w prozie. W klechdzie *Majka* pojawi się prawie dokładne powtórzenie motywu lśniącej szaty Rusałki, jednakże w tym wypadku na chuście Wiedźmy gasną i znikają złote ósemki, sugerujące nieskończoność.

<sup>21</sup> B. Leśmian, *Klechdy polskie*, Warszawa 1959, s. 61.

<sup>22</sup> A. Czabanowska-Wróbel pisze, że „Same kolory w baśni mimicznej Leśmiana nawiązują do barw pryzmatu, do siedmiostopniowej skali barwnej obejmującej czerwień, oranż, żółty, zieleń, błękit, indygo, fiolet (być może chodzi tu o wersję Newtona, gdyż późniejsi teoretycy wypowiadający się na ten temat odrzucili stanowczo „indygo” jako nazwę barwnika, nie samego koloru)” A. Czabanowska-Wróbel, dz.cyt., s. 91.

<sup>23</sup> SO, s. 180.

<sup>24</sup> Przykłady wymienia A. Czabanowska-Wróbel, dz.cyt.

Barwy w *Skrzyпку opętany* mają przede wszystkim ewokować nastrój. Sam Leśmian pisze w „Uwagach autorskich”, że reżyser i scenograf mogą odejść od pierwotnych barw kostiumów, gdyż narzucone przez autora mają „poddawać im jeno nastrój utworu”<sup>25</sup>.

Analiza zaledwie kilku przykładów znaczeniowości barw w *Skrzyпку opętany*, gdyż na całościową zabrakło tu miejsca, wykazuje wyraźnie, że obok miki i gestykulacji, barwa rekwizytów i ich umiejscowienie nie są przypadkowe. Dramat pozbawiony słów oddziałuje tym bardziej obrazem. U Leśmiana może to mieć też związek z koncepcją poety, a szerzej mówiąc, twórcy, w tym również reżysera, jako człowieka pierwotnego. Człowiek pierwotny wyczulony był na obrazy, operował nimi znacznie częściej niż my dzisiaj, stawały się one jego myślami. Obrazy nie są jednoznaczne, otwierają więc szersze pole interpretacji.

Ruch zwykłego mima jest zazwyczaj skonwencjonalizowany, przy tym przerysowany, wyolbrzymiony. Niekiedy wywołuje poczucie sztuczności. U Leśmiana nie zaobserwujemy chęci przejawiania danych gestów czy ruchów, motywowanego potrzebą nadania im odpowiednich sensów. Operuje on raczej różnymi wariantami ruchów kreacyjnych, odchodząc od mimetyczności, tworzy bardzo starannie skomponowane obrazy, w których każdy element jest znaczący. Bardzo ciekawą scenę stanowi obrzęd zabicia i pochowania Rusalki, oparty na symbolicznej liczbie 4. Po ułożeniu na polanie krzyża z róż, Chryza – przewodząca rytuałowi – obchodzi go 4-krotnie i 4-kroć Laską Czarodziejską dotyka 4 ramion krzyża. Pod wpływem każdego dotknięcia, jakby na wezwanie, z lasu wynurzają się po cztery: karły, Duchy Błękitne, Białe, Czarne, Purpurowe i cudacznie Pstrokate. Anna Czabanowska-Wróbel pisze o swoistym tańcu owych duchów w powiązaniu z nadanymi im barwami:

Duchy Czarne poruszające się najcięższymi ruchami, niosą trumnę, wyrażają ruchami ciężar materii, snu, śmierci. Białe idą lekliwym krokiem, niosąc całun. Błękitne poruszają się „powściągliwym i stłumionym w sobie płasem”. Purpurowe – wyrażające tańcem i kolorem żywioł ognia – przygotowują ognisko, a duchy „cudacznie Pstrokate” (zawsze nazwane w ten sposób) pojawiają się wraz z blaskiem ognia, „powiewając, falując i kołysząc się wichrowo polatują”<sup>26</sup>.

Czwórka jest „baśniową liczbą pełni, symbolizującą całość baśniowego uniwersum”<sup>27</sup>, co w połączeniu z tańcem, który odzwierciedla kosmiczny ład i harmonię świata, odsyła do sfery transcendencji.

<sup>25</sup> SO, s. 235.

<sup>26</sup> A. Czabanowska-Wróbel, dz.cyt., s. 90.

<sup>27</sup> Tamże.

Indyjski traktat o sztukach *Natya-Sastra* z około III wieku wskazuje na miłość i cierpienie jako podstawy ruchu tanecznego. Na historii tych dwóch uczuć opiera się zatem nie tylko fabuła *Skrzypka*, ale są one elementarnymi częściami tanecznego płąsu postaci<sup>28</sup>. Taniec duchów i pochowanie Rusałki wskazywałyby raczej na tradycję grecką związaną z kultem Dionizosa, gdzie pojawia się motyw ofiary rytualnej. Rusałka zostaje złożona w grobie, ale w odwiecznym borze kierującym się własnymi prawami możliwe było jej zmartwychwstanie. W tańcu duchów połączone zostają dwa wymiary tańca – odrodzeńczy i destrukcyjny.

Wszystko zatem przemawia w dramacie mimicznym, mimo że ewentualna realizacja sceniczna nie pozwala na zaistnienie ani jednego słowa. Można by powiedzieć za Lévinasem:

Milczenie nie jest [...] brakiem mowy; mowa kryje się na dnie milczenia, jak perfidnie wstrzymany śmiech. Milczenie jest drugą stroną mówienia; rozmówca dał znak, ale uchylił się od interpretacji – i dlatego milczenie jest niepokojące. Mowa polega na tym, że Inny idzie w sukurs dawanemu przez siebie znakowi<sup>29</sup>.

Leśmian odważnie budował swój oryginalny program teatralny i wyraźnie przeciwstawiał się koncepcjom tradycyjnego teatru. Podjął próbę stworzenia nowej konstruktywnej sceny. Pokazał to również, pisząc *Skrzypka opętanego* i wykorzystując w swoim dramacie żywioł milczenia jako dominującą materię. Wbrew pozorom Młoda Polska nie miała tylko jednego oblicza – nieznosnego rozgadania i nawarstwienia słów, środków artystycznych, które potem pejoratywnie nazywano „młodopolszczyzną”, ale była również zafascynowana milczeniem, ogarnięta nieufnością wobec języka. Leśmian znalazł się pomiędzy tymi dwoma ścierającymi się nurtami, które wcale nie musiały się wykluczać, i w poezjach dał wyraz wielkiemu kunsztowi językowemu, aby w dramatach zarzucić go i ściszyć ton do zupełnego zamilknięcia. Być może wiedział też, cytując za Maeterlinckiem, patronem wszelkiego rodzaju przemilczenia dramatycznego, że „Życie prawdziwe, jedyne, które pozostawia za sobą ślad jakiś, jest utworzone z milczenia [...] Cisza jest elementem, w którym kształtują się rzeczy wielkie [...]”<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> J. Wróbel-Best, *Motyw tańca w wierszu „Migocą złote pomarańcze” Tadeusza Micińskiego* [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004, s. 373.

<sup>29</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

<sup>30</sup> M. Maeterlinck, *Skarb pokornych*, przeł. W. Dalecka, Lwów–Warszawa 1903, s. 9–11.